



**Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé
Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au
XVI^e siècle ?**

Michèle Clément

► **To cite this version:**

Michèle Clément. Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ?. Réforme, Humanisme, Renaissance, 2010, 70, pp.73-101. halshs-00579596

HAL Id: halshs-00579596

<https://shs.hal.science/halshs-00579596>

Submitted on 29 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Nom d'auteur et identité littéraire : Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ? » *Revue RHR - Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2010, n° 70, pp. 73-101

Nom d'auteur et identité littéraire : *Louise Labé Lyonnaise*
Sous quel nom être publiée en France au XVI^e siècle ?

« Les femmes qui écrivent ne sont pas des femmes. Ce sont des hommes – du moins de prétention, - et manqués »

Jules Barbey d'Aurevilly, 1878

« En littérature, je ne sépare pas les femmes des hommes. On est écrivain, ou pas. On est dans un espace mental où le sexe n'est pas déterminant. »

Monique Wittig, 1999

Comment rendre compte du caractère à la fois inacceptable et incontestable d'un nom féminin en tête d'une œuvre littéraire ? Que signifie l'inscription du nom de l'auteur sur une page de titre et quel est le rôle de cette pratique éditoriale née à la fin du XV^e siècle et qui se développe progressivement au cours du XVI^e siècle, consistant à afficher de plus en plus souvent et de plus en plus visiblement, dès la page de titre, ce nom d'auteur ? La valeur esthétique du texte, son herméneutique sont-elles déterminées par la connaissance de son origine et plus précisément du genre de l'auteur ? Le problème se pose évidemment dans le cas d'une lecture historienne qui légitime cette interrogation sur la personne productrice du texte. Qu'en est-il pour une lecture textuelle ? Comment lecture textuelle et lecture historienne doivent-elle se combiner si l'identité littéraire n'est pas la seule identité sociale¹ ?

Le nom des femmes auteurs pose deux problèmes : un problème d'inscription dans le long terme d'une part, puisque la tradition académique résiste efficacement à son inscription dans l'histoire littéraire et un problème de manifestation immédiate du nom, d'autre part, au moment de l'écriture et de la publication des œuvres, révélant la difficulté pour une femme de devenir une femme publique. Deux résistances donc se combinent : une résistance académique² et une

¹ Voir Dominique Maingueneau reprenant et précisant la notion de « dispersion des ego » de Michel Foucault : « En invoquant un nom propre, on ne désigne que l'entrelacs mouvant d'instances qui s'enveloppent : un état-civil, une trajectoire d'écrivain et un processus d'énonciation, dont l'impossible concert ne se maintient qu'à travers une constante fuite en avant. L'inépuisable interrogation sur le nom du créateur en témoigne. La pratique immémoriale de la pseudonymie ne saurait se résoudre en une opposition entre un « vrai » nom et un « nom de plume ». Ce que l'on rencontre à travers les temps et les lieux, c'est une multiplicité de régimes de pseudonymie, qui manifeste l'impossible coïncidence et la nécessaire conjonction de l'homme, de l'écrivain et de l'inscripteur. Mais cette subjectivité irréductiblement dispersée se trouve prise dans l'attraction de ce qu'on pourrait nommer « l'Auteur », majuscule. Ce dernier confère une unité imaginaire à un créateur qui est voué tout à la fois à activer et à conjurer son impossible coïncidence », *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, pp. 108-109. Voir aussi Inger Østenstad, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index665.html>. Consulté le 08 février 2010.

² Dont les ressorts sont difficiles à analyser ; posons simplement que l'histoire littéraire officielle, celle destinée à orienter les choix académiques, est faite par des hommes jusqu'au milieu du XX^e siècle – à l'exception de Germaine de Staël mais dont la réception ne fut pas académique – et que le soupçon sur les œuvres de femmes a toujours été un *topos* privilégié de ce discours critique. Un exemple du genre est Prosper Blanchemain au XIX^e siècle, grand redécouvreur de la littérature du XVI^e siècle et grand fossoyeur des plumes féminines (Louise Labé, Marie de Romieu).

résistance morale, qui font de ce problème du nom d'auteur un problème pour les femmes, bien au-delà du seul XVI^e siècle, jusqu'à l'orée du XX^e siècle³.

Revenons au XVI^e siècle et commençons par des chiffres. Aujourd'hui, dans le *Dictionnaire des femmes créatrices* aux Editions Des Femmes⁴ en cours d'achèvement, il y a 44 entrées pour des femmes ayant eu une activité littéraire, imprimée ou manuscrite au XVI^e siècle en France. Certaines n'ont écrit que quelques pages disséminées (Jeanne Gaillarde, Claude de Bectoz, Antoinette de Loynes, Charlotte de Minut, Jacqueline Stuard...) et peuvent difficilement avoir un statut d'auteur en l'état des connaissances, mais environ une trentaine d'entre elles ont une œuvre conséquente (au moins un livre écrit sous leur nom). Comme l'a montré Susan Broomhall dans *Women and the Book Trade in Sixteenth-Century France*⁵, les textes disséminés constituent une part importante des écrits de femmes sous l'Ancien Régime et manifestent une des stratégies auctoriales qu'elles ont mises en œuvre pour accéder au monde de l'édition, mais ils ne feront pas l'objet de l'enquête ici. Un autre corpus de référence pour cet article est *La bibliographie des imprimés féminins* de William Kemp, constituée en deux temps, 1488-1549⁶ puis 1550-1574, (à laquelle il manque encore 25 ans pour clore le siècle), qui collecte 58 noms⁷, auxquels il faut donc ajouter une bonne poignée de noms pour les 25 dernières années du siècle, parmi lesquels Madeleine et Catherine Des Roches, Gabrielle de Coignard et Marie de Gournay parmi les grands noms, donc on se situe là autour de plus d'une soixantaine d'auteurs féminins. Ces 44 à 60 noms⁸ sont quasi inconnus des histoires littéraires officielles à l'exception de quatre ou cinq d'entre eux : on enseigne, au mieux, depuis le milieu du XX^e siècle, Marguerite de Navarre, Louise Labé, Pernette Du Guillet et, depuis une vingtaine d'années, Jeanne Flore et Hélienne de Crenne. Le déficit est donc énorme entre réalité matérielle et conscience culturelle⁹.

Pour ajouter à l'opacité, une campagne de désattribution en cours¹⁰ pose le problème de la fragilité du nom de femme inscrit sur le livre, campagne servie par des cas spécifiques de noms de femmes empruntés ou factices qui autoriseraient d'autres désattributions : « Jeanne Flore » et « Isabella Sforza », pour citer deux cas de noms féminins qui permettent une forme de ventriloquie, qui n'est pas nécessairement supercherie. On voudrait ici interroger l'existence du nom féminin imprimé, sa forme et sa force : sous quel nom publient les femmes ? Dans quelle logique sociale ou auctoriale ? Le double problème du nom (problème de sa présence dans le patrimoine littéraire et de son inscription sur le livre) se cristallise autour de la notion d'auteur : le nom inscrit sur le livre est ce qui *autorise* ces femmes, les rend auteur et leur donne légitimité. L'hypothèse ici est qu'il se passe quelque chose au XVI^e siècle – qui n'est pas propre aux seules

³ Comme en témoigne la pseudonymie chez Colette par exemple.

⁴ Sous la direction d'Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber et Béatrice Didier.

⁵ Susan Broomhall, *Women and the Book Trade in Sixteenth-Century France*, Aldershot - Burlington, Ashgate, 2002, pp. 6-7.

⁶ Voir William Kemp, « *La Bibliographie des imprimés féminins avant 1550* » in *Littératures*, n° 18, Montréal, 1998, pp. 151-220 ; la deuxième partie (W. Kemp et H. Hotton) est encore inédite et gracieusement mise à ma disposition par l'auteur.

⁷ Les différences dans les comptes s'expliquent par la prise en compte ou non des textes manuscrits et la prise en compte ou non des textes isolés ; W. Kemp ne s'occupe que d'imprimés et c'est seulement dans la deuxième livraison (1550-1574) qu'il ajoute les textes disséminés ; le *Dictionnaire des femmes créatrices* prend en compte les manuscrits mais moins de textes disséminés et pas de titres fantômes.

⁸ C'est certes très peu par rapport aux 1647 noms d'auteurs masculins recensés par Cioranescu dans sa *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle* pour la période 1470-1599 (cité par S. Broomhall, *op. cit.*, p. 94).

⁹ Ce déficit existe aussi du côté de la production masculine mais dans des chiffres qui n'ont pas l'inconvénient de réduire à l'exception la production connue.

¹⁰ 2005 et 2006 respectivement, avec la thèse d'Anne Réach N'go, « La mise en livre des narrations de la Renaissance : « Écriture éditoriale et herméneutique de l'imprimé », sous la dir. de Mireille Huchon, Paris Sorbonne, déc. 2005 qui nie le statut d'auteur d'Hélienne de Crenne et le livre de Mireille Huchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

femmes – à savoir le glissement de l'autorité à l'auctorialité¹¹, ce qui a lieu grâce au passage à l'imprimé et grâce à la pratique philologique humaniste qui évolue de la référence à la citation et du latin au vernaculaire, ce qui laisse une chance aux femmes, y compris à celles qui n'ont pas de titre de noblesse, d'exister comme auteurs.

Intérêt et fragilité du nom de femme

Comment peut-on être Louise Labé ? Telle est l'exclamation émise depuis le XVI^e siècle, à la manière des parisiens de Montesquieu devant l'étrangeté des Persans. La solution donnée à ce problème est la même, depuis le XVI^e siècle jusqu'à aujourd'hui : s'il est incompréhensible qu'elle ait existé, c'est qu'elle n'existe pas. En tant qu'auteur. Et le soupçon se propage sur Marie de Romieu, Helisenne de Crenne, Pernette Du Guillet... Au moment où Louise Labé est malmenée par une offensive visant à la déposséder entièrement de ses *Oeuvres*, censées être « une des plus belles mystifications de l'histoire littéraire française »¹², il faut reprendre l'enquête par le plus menu. En essayant de la dégager autant que possible des implicites idéologiques, donc en le cadrant très strictement, par l'examen du nom féminin quand il est imprimé comme nom d'auteur¹³.

L'intérêt de promouvoir un nom d'auteur de femme apparaît vite aux imprimeurs, bien avant que cela soit un fait d'auteur. Le premier cas, déjà étudié par Cynthia Brown¹⁴, est celui de Christine de Pizan. C. Brown remarque que la plupart de ses premières éditions à la fin du XV^e et au tout début XVI^e siècle sont anonymes puis que, progressivement, le nom apparaît sur la page de titre aux alentours de 1520, de manière de plus en plus précise. Le paratexte collabore clairement à construire l'auteur. De *L'Art de chevalerie selon Vegece* publié anonymement par Antoine Verard en 1488 au *Tresor de la cite des dames par dame Cristine* chez le même Verard en 1497, de *l'Epistre d'Othea* qui reste anonyme – sauf dans l'édition Trepperel (ca 1518-1521) qui donne le nom *Christine de Pisan* – au *Tresor de la cite des dames par dame Christine de la cité de Pise* chez J. André et D. Janot en 1536, puis au *Chemin de Long Estude de dame Cristine de Pise* (réécrit par Jean Chaperon) chez Groulleau en 1549, dernière édition du XVI^e siècle, la physionomie du nom de l'auteur s'est modifiée, à ne prendre en compte que la page de titre (car les paratextes des éditions sont aussi très riches). Que dit cette émergence du nom propre ? L'auteur est déterminant pour la vente et la réception du livre, même quand celui-ci a subi une intervention massive d'un autre auteur, nommé lui aussi sur la page de titre comme dans le cas de Jean Chaperon, qui « traduit de langue romanne en prose Françoisse » le texte de Christine de Pizan. Le processus de mise en avant du nom ainsi enclenché, fait entrer le texte et son auteur dans la tradition et Marot pourra ainsi écrire en toute lettre le nom « de Pisan la Cristine » dans le rondeau à « Madame Jehanne Gaillarde » de *l'Adolescence Clémentine*, le proposant, ce nom d'auteur, comme modèle pour une femme lettrée.

Un second cas est éclairant : en 1515 paraît à Lyon chez Jean Schwab dit Klein une *Pronosticatio quedam mirabilis divinitus partim revelata, partim celesti constellatione premonstrata [...] edita per sanctam Brigidam de suevia et sibullam Cretensem et per Reynardum heremicolam* ; quand en 1527, le texte est republié dans sa version française chez le même Jean Schwab dit Klein, le titre s'est métamorphosé pour mettre en valeur le seul nom de femme : *Prophetie merveilleuse de madame sainte*

¹¹ Voir Cynthia Brown, *Poets, Patrons and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995.

¹² Louise Labé. *Une créature de papier*, op. cit., p. 141.

¹³ Voir l'article de Christine Planté, « Tout.e écrivain.e est "de papier" », qui clôt le volume *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*, Publications de Saint-Etienne, 2008, et qui fait le point au-delà du seul XVI^e siècle.

¹⁴ Cynthia Brown, « The Reconstruction of an author in Print. Christine de Pizan in the Fifteenth and Sixteenth Centuries », in *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1998, pp. 215-235.

Brigide, et jusques a present trouuee veritable despuis lan mil. cccc. lxxxiiii jusques ceste presente annee mil cccc.xvij touchant l'estat de leglise et le bras seculier [...] translatee nouvellement de latin en francoys. Dans les deux cas, un bois gravé sur la page de titre représente Brigitte. Un nom de femme, même supposée, est donc un argument dans la présentation et sans doute la commercialisation du livre. Les premières impressions de livres sous des noms de femmes le sont du fait des imprimeurs et, le cas échéant, des éditeurs scientifiques, qui déterminent la pratique de la page de titre.

Et pourtant rares sont les noms de femmes promus sur les pages de titre. Malgré un nombre important de femmes écrivant dès la première moitié du XVI^e siècle, peu d'entre elles voient leurs œuvres publiées et moins encore avec leur nom. Avant Louise Labé en 1555, seuls dix noms d'auteurs-femmes¹⁵ sont imprimés sur des pages de titre d'œuvres en français. Les œuvres de femmes imprimées (avec ou sans nom d'auteur) à cette date sont rares : on compte, si on suit les relevés de W. Kemp, dix auteurs pour des textes en français, auxquelles on peut ajouter huit auteurs publiés en latin¹⁶, et quatre anonymes dont l'anonymat a été levé *a posteriori* comme pour Marie Dentières¹⁷ ou dont l'énonciation est clairement féminine dans le texte ou dès le titre¹⁸ ; concernant les noms imprimés de femmes auteurs donc, il y en a dix avant 1555 : il s'agit de Christine de Pizan, sainte Brigitte de Suède, Marguerite d'Autriche, Anne de France (ou de Beaujeu), Marguerite de Navarre, Hélienne de Crenne, Jeanne Flore, Pernelle Du Guillet, Isabella Sforza, et Marie de Clèves. Or, chacune, si son nom figure au titre, et ce n'est pas toujours le cas, est nommée « Ma dame » ou « Dame », voire « Dame Madame », et reçoit, le cas échéant, son titre nobiliaire : Dame Christine, Dame sainte Brigitte, Dame Hélienne, (ou Ma Dame Hélienne), Madame Jeanne Flore, Ma Dame Isabelle Sforce, Dame D. Pernelle Du Guillet, « Treschrestienne Princesse Marguerite de France, Royne de Navarre », « haute et puissante dame, Dame Marie de Clèves »¹⁹. Le nom des femmes auteurs au XVI^e siècle ne saurait s'afficher sans un entourage sémantique qui atténue la brutalité de l'exposition publique du nom ; la chose se poursuit dans la deuxième moitié du siècle avec les Dames Des Roches, Dame Gabrielle de Coignard, Mademoiselle Marie de Romieu, Madame de Rivery, ... et cela très durablement sous l'Ancien Régime. C'est la liste qui court de la fin du XVI^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle des « dames » et « demoiselles » – quand elles permettent l'impression de leur nom (ce ne sera pas le cas de madame de Lafayette par exemple²⁰) ou quand il apparaîtra de leur vivant

¹⁵ Une fois exclus les textes de femmes qui ne sont insérés qu'à titre de pièces isolées dans l'œuvre d'un autre auteur ou d'un recueil collectif.

¹⁶ Proba Falconia (une douzaine d'éditions), Brigitte de Suède (multiples éditions), les trois spirituelles éditées par Lefèvre d'Etaples en 1513 : Hildegard de Bingen, Elisabeth de Schönau et Mechtilde de Hackenborn, et les trois sœurs Seymour dans leur déploration de la mort de Marguerite de Navarre parue en 1550, traduite en français en 1551. On pourrait ajouter la compilation médicale attribuée à Trota plusieurs fois éditée au XVI^e siècle entre autres sous le nom de *Trotae curandum aegritudinum mulierum...* (1544, 1550, 1558, 1572).

¹⁷ C'est le cas de *l'Epistre tresutile faicte et composée par une femme Chrestienne de Tornay...* parue sans nom d'auteur en 1539. Voir William Kemp, « *La Bibliographie des imprimés féminins avant 1550* », *op. cit.*, p. 186.

¹⁸ Telle *L'Espistre d'un gentilhomme à un sien ami, contenant la perfection Chrestienne, translatée de l'Italien en François par une Dame qui ne se nome point*, Lyon, Thibaud Payen, 1549 ou *L'Instruction et manière*, plusieurs fois éditée (Paris, Troyes... s. d.) où l'énonciation est au féminin, ou encore *L'Exercice pour jeunes gens lesquels veulent parvenir en bien et perfection de leur estat. Speciallement pour les religieuses de l'ordre de sainte Clere, et pour tous les autres. Et se peut nommer l'exercice d'une jeune religieuse*, Paris, Jean Bonfons, s. d. (ca 1543).

¹⁹ Notons que Jeanne Gaillarde dans *L'Adolescence Clémentine* reçoit le titre de « Madame » dans le rondeau de Marot et devient « ladite Jehane Gaillarde » dans le titre de son rondeau « responsif ».

²⁰ Voir Nathalie Grande qui dans le chap. XI : « signer et publier » de son livre *Stratégies de Romancières*, Champion, 1999, analyse la difficulté de signer au XVII^e siècle pour les romancières avec le cas de M^{lle} de Scudéry (signant « M. Georges de Scudéry, Gouverneur de Notre-Dame », le cas de l'anonymat de Madame de Lafayette... et les problèmes d'attribution que cela a posés à la postérité. Voir aussi de N. Grande, « Des auteurs honteux ? Éthique et pratiques de l'auctorialité chez les romancières du XVII^e siècle », in *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Publications de Saint-Etienne, 2001, pp. 125-140.

ou de façon posthume – on trouve alors Mademoiselle de Gournay²¹, Madame de Villedieu²², Madame de Sévigné, Madame d'Aulnoy, Madame de Beaumont, Madame de Genlis, Madame Roland, Madame de Staël, ... jusqu'à George Sand dont le nom de plume marque un tournant²³, la femme-auteur publiant alors sous un pseudonyme masculin, pratique qui va fleurir sur un siècle, entre 1830 et 1920, entre Sand et Colette.

Mais sans recours pourtant à la pseudonymie masculine, il y a des exceptions dans la liste des « dames et demoiselles » du XVI^e siècle et c'est de cela dont il va être question.

L'auteur n'est pas tant celui qui fait le texte que celui que le texte fait, grâce à l'irruption du nom dans le texte, bien avant l'imprimerie ; c'est ce que prouvent ces deux vers de Marie dite « de France » si souvent allégués :

Me numerai pur remembrance
Marie ai nom si sui de France

Mais dont on oublie trop la suite :

Pur cel estre que clerc plusur
Prendereient sur eus mun labur,
Ne voil que nul sur lie le die
Cil fet que fol ki sei oblie²⁴

Ces vers disent déjà de manière virulente la difficile autorité qu'exercent les femmes sur leurs productions, ce qui nécessite d'exhiber son nom. Une fonction du nom est ici clairement énoncée : empêcher l'appropriation induite de l'œuvre, *a fortiori* quand son producteur est une productrice. À cette irruption du nom dans le texte datant d'avant l'imprimerie²⁵, puisque les fables de Marie de France sont composées entre 1189 et 1208, s'ajoute, à la Renaissance, la possibilité de l'impression du nom, à des places-clés dans le livre. La question sera donc celle-ci : qu'est-ce qu'un nom inscrit sur une page de titre construit de l'auteur ? Qu'est-ce que le titre même d'*EUVRES de Louïze Labé Lyonnoise* fait de Louise Labé ? La fabrique matérielle et symbolique de l'auteur, voilà ce que nous interrogerons. En revenant d'abord sur les silences de la tradition.

Sous l'angle de l'histoire littéraire telle qu'elle a été théorisée par Gustave Lanson au début du XX^e siècle, l'auteur est la personne extérieure et antérieure au texte qui va produire ce texte ; le moyen de connaître cette personne est justement l'œuvre : « L'histoire littéraire a pour objet la description des individualités » et c'est « l'œuvre [qui est] dépositaire et révélatrice de cette

²¹ Voir pour le XVII^e siècle, l'article de Pierre Zobermann, « Représentation de l'écrivain et identités sexuelles » in *Seventeenth-century French Studies*, vol. 30, n° 1, 2008, pp. 77-91, qui insiste sur le fait que « chez les gens de lettres, le genre féminin est clairement le genre marqué », au moins par le prénom, voire par le titre, à la différence des hommes et donc « que nous restons prisonniers d'une longue tradition qui rend quasi automatique la mise en évidence du *genre* féminin de l'écriture », p. 80.

²² Voir l'article de Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé « *Villedieu*, ou les avatars d'un nom d'écrivain(e), in *Littératures classiques*, N° 61, 2007, pp. 5-32.

²³ Voir Martine Reid, *Signer Sand. L'œuvre et le nom*, Belin, 2003. Il est piquant de voir que George Sand est le développement et la transformation de « J. Sand », premier pseudonyme d'Amandine Aurore Lucile Dupin de Francueil, future baronne Dudevant, utilisé quand elle collabore avec Jules Sandeau, un vrai-faux nom d'homme en quelque sorte.

²⁴ Marie de France, *Les Fables*, éd. critique avec traduction de Charles Brucker, Peeters, Paris-Louvain, 1998, Epilogue vv. 3-8, p. 365 : « Je me nommerai pour mémoire / Je porte le nom de Marie et je suis de France/il est possible que tels clercs fort nombreux/ revendiquent pour eux mon travail / je ne veux pas qu'on le leur attribue/ celui qui s'oublie lui-même agit de manière stupide ».

²⁵ Voir les pages éclairantes de Jacqueline Cerquiglini-Toulet dans *La Littérature française, Dynamique et histoire I*, Folio essais, 2007, première partie, chap. 2 : « la question de l'auteur » pp. 54-76.

individualité »²⁶. Connaître l'individualité, c'est connaître ce qui se résorbe (ou se déploie) sous le nom. Or les œuvres de femmes de la Renaissance sont absentes de la monumentale *Histoire de la littérature française* de Lanson (1204 p. dans l'éd. de 1912), c'est donc dire que les individus n'atteindront pas à l'existence ; on ne note qu'une seule exception, remarquable : les quatre pages sur Marguerite de Navarre, exceptionnelles à cette date. En revanche sur Louise Labé, Lanson a deux lignes (soit dix-sept mots) : « Louise Labé, la fameuse cordière, qui fit le sonnet mignard plus brûlant qu'une ode de Sapho » (p. 276).

Dans cette optique d'histoire littéraire, le nom est fondamental certes mais plus encore la trace du texte qui permet de remplir le nom de tous ses possibles ; son absence est donc mortifère. Et cela perdure tard dans le XX^e siècle : aucun texte de femme du XVI^e siècle n'existe dans les éditions même tardives du Lagarde et Michard (éd. consultée : 3^e édition, 1956), seule une phrase évoquant deux noms sans donner le moindre vers : « Outre Pernette Du Guillet, il faut citer dans le groupe lyonnais une autre poétesse, LOUISE LABÉ, la « belle cordière » (son marié était cordier), dont les *sonnets* sont remarquables par la *sincérité* des sentiments » (3^e édition, 1956, p. 31, les choix typographiques sont du manuel). Aucune existence pour une Marguerite de Navarre, même pas nominale, dans le même Lagarde et Michard.

Cette position ségrégationniste est héritée du XIX^e siècle, dans un contexte de soupçon de légitimité. Quoique le XIX^e siècle ait été une période de résurrection des œuvres de Louise Labé, de Pernette Du Guillet, de Marguerite de Navarre, de Marie de Romieu, de Catherine d'Amboise, que constate-t-on ? À partir du moment où l'œuvre à commenter est une œuvre de femme, où cette femme n'est pas protégée par un statut social d'exception, le travail du commentaire critique apparaît au mieux comme une entreprise de légitimation, au pire comme une entreprise de délégitimation : c'est le cas pour Marie de Romieu selon Prosper Blanchemain qui lui dénie la maternité de son œuvre. Pour Louise Labé, l'introduction de Bréghot Du Lut (éd. de 1824) vaut comme plaidoyer et porte sur la propriété littéraire : « C'est le sort de toutes les femmes qui se mêlent d'écrire : on leur dispute la gloire méritée par les productions littéraires qu'elles mettent au jour, en insinuant qu'elles n'en sont que les mères adoptives » (p. LV-LVI). Et Bréghot Du Lut de nier la participation de Maurice Scève à la rédaction du « Débat de folie et d'amour ». Tout à l'opposé, Prosper Blanchemain dans son édition en 1875, prétend chercher l'homme qui est à l'origine de l'œuvre (exactement comme il le fait pour Marie de Romieu et son frère) car quand il analyse l'œuvre et son style, c'est pour y reconnaître la marque d'Olivier de Magny, grâce à ce qu'il présente comme la preuve indiscutable : la similitude du huitain du deuxième sonnet de Louise avec le huitain du LV^e sonnet des *Amours* de Magny. C'est Louise qui a emprunté ces huit vers à son « amant-poète », l'inverse « n'est pas supposable ». Aucun argument pour étayer cette impossibilité n'est avancé mais le fait est indéniable : « l'influence littéraire d'Olivier qui, dans les *Élégies*, se fait sentir d'une manière discrète et à demi voilée, se découvre tout entière dans ces brûlants sonnets, jaillis à la fois de leurs deux cœurs, tracés par leurs mains du même crayon, et qui pour la dernière perfection du rythme, appartiennent peut-être autant à l'amant qu'à l'amante » (éd. de 1875, p. XXX).

Ce rapide résumé de deux positions du XIX^e siècle²⁷, qui ont nourri le premier XX^e siècle, est là pour remettre en perspective le topos de la désattribution ; il s'agit de reprendre des thèses déjà formulées, y compris par des hommes du XVI^e siècle comme Pierre de Saint-Julien et de se glisser dans le sillage de la critique de légitimité, en s'appuyant sur des sophismes pour attribuer ou désattribuer : Louise Labé est une courtisane qui connaît bien l'amour, elle en parle avec une rare intensité dans les œuvres, c'est donc qu'elle en est bien l'auteur ou, *a contrario*, Louise Labé est une courtisane, *Les Œuvres* sont une mine d'érudition, une courtisane ne peut pas avoir écrit

²⁶ G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette et Cie, 1912 (12^e éd. revue), p. VII.

²⁷ Voir, pour plus de détails, mon article « La réception de Louise Labé dans les éditions du XIX^e siècle : résistance au féminin, résistance du féminin », in *Masculin / féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2002, pp. 39-50, qui recense et analyse les huit éditions du XIX^e siècle.

Les Œuvres. Dans les deux cas, l'illégitimité du syllogisme est nette. Dans les deux hypothèses, le nom de l'auteur est bien réduit à un statut social (un supposé statut social) fortement genré, et l'écart existant entre la personne historique et l'auteur textuel n'est jamais envisagé.

« L'effacement du nom de l'auteur » dans la perspective structuraliste, en réaction à la pratique lansonniennne de connaissance des œuvres pour mieux cerner une individualité d'auteur a paradoxalement été un moment d'intense réflexion sur l'auteur et sur les fonctions du nom d'auteur. Le structuralisme a imposé une méthode radicale, celle de l'analyse du texte comme structure close, en refusant de l'inscrire dans un contexte, pas même celui de la production. Que faire alors de l'auteur ? Selon cette méthode, l'auteur est un ensemble de fonctions attachées à des textes et définies par des usages et pratiques institutionnelles historiques²⁸ ; c'est ce que démontre Michel Foucault dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? »²⁹ en 1969, un an après l'article de Roland Barthes intitulé plus agressivement « la mort de l'auteur » en 1968. De ces analyses, il ressort que lire un texte de manière structuraliste, c'est résister à l'attribution spontanée d'un discours à son producteur et à la superposition spontanée de son énonciateur à son producteur. Cependant l'effacement de l'auteur ne pouvant être maintenu au-delà d'une hypothèse méthodologique, (aucune bibliothèque n'est envisageable sans nom d'auteur), le structuralisme a plutôt contribué à construire l'auteur comme réalité sociale qu'à le déconstruire ou l'effacer.

C'est pourquoi à l'heure du post-structuralisme, et au moment où de nombreuses recherches empruntent à la sociologie littéraire dans la lignée des travaux d'Alain Viala, l'auteur est massivement réintroduit et ce, justement dans un contexte historique et social. Le post-structuralisme (ce que l'on peut définir comme tel en français, donc pas la seule réalité américaine du *post structuralism* parfois hâtivement assimilé à la déconstruction héritée de Derrida³⁰) réintroduit l'histoire ; pas seulement l'histoire collective (histoire des institutions ou histoire sociale, qui ont d'ailleurs toujours été en ligne de mire pour Foucault) mais aussi l'histoire de la langue, des formes, des mentalités, donc un contexte large qui intègre aussi l'individualité. Le post-structuralisme (qu'il s'agisse de *new historicism*, *gender studies*, *cultural studies*, sémantique interprétative, histoire des idées, sociologie littéraire ...) suppose de briser la clôture du texte (le « close-reading ») et de réintroduire le producteur du texte, les circonstances historiques de production, et celle de la réception, c'est-à-dire le texte et l'auteur au cœur d'une collectivité Pour donner un exemple de ce renouveau critique, on peut citer le volume *De la littérature française* sous la direction de Denis Hollier, publié d'abord en anglais sous le nom « *A New History of French Literature*, Harvard University Press en 1989³¹, traduit en français en 1993 (Paris, Bordas). Ce dictionnaire fonctionnant sur le principe de la micro-histoire s'organise par dates correspondant à des faits littéraires marquants. Il reflète le courant majoritaire de la critique actuelle, celui qui introduit l'étude des œuvres dans la grande histoire des productions culturelles, au croisement de l'histoire des idées, de l'histoire de la réception, de la bibliographie matérielle, de la génétique textuelle, de la sociologie littéraire et de la problématique de l'auteur. Dans ce cadre post-structuraliste, ce sont bien sûr les *gender studies* qui ont contribué principalement à la réévaluation, en terme d'histoire littéraire, de la place des femmes écrivains, depuis une trentaine d'années tout au plus³². Histoire littéraire, structuralisme et post-structuralisme convergent étrangement dans la

²⁸ Voir l'analyse de Marc Escola sur le site Fabula.org (« la recherche en littérature, atelier de théorie littéraire ») : « dix variations sur l'autorité de l'auteur ».

²⁹ M. Foucault, *Dits et Ecrits I 1954-1975*, Quarto Gallimard, 2001, pp. 817-849.

³⁰ Voir par exemple, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 2005 (conférence prononcée en 1976) qui travaille sur l'ouverture d'*Ecce Homo* : « Il me semble indispensable de dire ici qui je suis. On aurait bien de quoi le savoir puisque j'ai toujours présenté mes titres d'identité », p. 46.

³¹ Louise Labé y apparaît avec une rubrique propre « 1555, juillet ; un pétrarquisme d'un nouveau genre », pp. 209-212, sous la plume d'Ann R. Jones.

³² On peut ainsi noter l'importance du livre de Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Classiques Champion, 2005 (issu de sa thèse en 1991), dont un chapitre porte sur « l'émergence de la femme auteur

construction de l'auctorialité, selon des angles différents : une singularité, une fonction ou une appartenance à la collectivité. Mais dans tous ces cas de lectures critiques fonctionnant selon des présupposés différents, le nom d'auteur et sa valeur au XVI^e siècle restent peu étudiés. Et on peut reprendre l'enquête avec cette évidence : quand le nom d'auteur est féminin, il est plus souvent soumis à un soupçon de légitimité ; or c'est son existence imprimée dans le texte qui prévaut et cette existence de l'inscription du nom sur l'œuvre est indéniable.

Si l'interrogation sur le nom de l'auteur est si peu développée, c'est aussi du fait de la pratique de la simplification bibliographique : nous avons besoin de repérer un auteur sous un nom stable, celui nécessaire à la mise en dictionnaire, au catalogage des bibliothèques et à la pratique bibliographique critique (les bibliothèques de Du Verdier, de La Croix du Maine, les catalogues papiers ou numériques des bibliothèques actuelles, les bibliographies critiques fonctionnant sur ce même principe d'économie, qui se résume sous les termes de « vedette de nom », qui en général se compose d'un prénom et d'un nom de famille). La nécessité de la vedette de nom occulte les réalités mouvantes du nom d'auteur, que restitue parfois seulement la description bibliographique minutieuse. Or, une enquête assez simple permet de repérer des cas assez singuliers de noms utilisés par les femmes au XVI^e siècle.

Un détour s'impose auparavant par l'histoire juridique du nom pour bien percevoir les singularités qui se font jour chez tel ou tel auteur. Le double nom tel que nous le connaissons (prénom et nom de famille) est une habitude encore récente³³ au XVI^e siècle puisqu'elle date de la fin XIII^e-début XIV^e pour les femmes (fin XII^e pour les hommes) ; jusque-là, seul le nom unique (parfois nommé « nom de baptême » à partir du IX^e siècle et qui correspond à ce que nous appelons le « prénom » aujourd'hui) était usité, à la manière des Francs. Ce nom unique prévaut du IX^e au XV^e siècle mais avec une concurrence, dès la fin XII^e du couplage nom + surnom (Marie de France, Jean de Meung, ...), du fait de l'appauvrissement du stock onomastique. Le surnom peut être de trois types : topographique (terre ou fief), socio-professionnel ou correspondre à un sobriquet et il devient progressivement héréditaire. C'est ce couplage nom + surnom qui va donc donner progressivement notre couple prénom + nom dit « de famille ». Les femmes, quand elles auront besoin d'ajouter un surnom à leur prénom³⁴, auront la possibilité de prendre le nom de leur père ou de leur mari ; ce qui est un droit et non une obligation, à partir de la fin XIII^e-début XIV^e. Il est donc naturel qu'une femme au XVI^e siècle, même mariée, continue de porter le nom de son père, de préférence à celui de son mari³⁵, l'autre choix étant aussi possible. Ainsi l'œuvre poétique de Gabrielle de Coignard est publiée de manière posthume par ses filles en 1594, sous le nom de « feu (sic) Dame Gabrielle de Coignard »³⁶ et non de Gabrielle de Mansencal, nom de son mari et de ses filles. C'est un usage plus fréquent semble-t-il que l'inverse.

L'épiphanie du nom d'auteur au XVI^e siècle : le nom imprimé et l'auctorialité

et le débat sur l'écriture féminine » ; c'est dans ce chapitre qu'elle date l'apparition de la femme auteur « au sens plein » de la deuxième moitié du XVII^e siècle (p. 177 et note). Cette datation me paraît cependant devoir être avancée.

³³ Voir Anne Lefebvre-Teillard, *Le Nom. Droit et Histoire*, PUF, 1990, à laquelle j'emprunte pour le paragraphe qui suit.

³⁴ Ce ne sera pas nécessaire dans certains cas où le prénom fait identité comme pour Mathurine, bouffonne du Roi, (sous Henri III, Henri IV et Louis XIII) sous le « nom » de laquelle plusieurs pamphlets vont paraître au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, comme *La Cholere de Mathurine, contre les difformes reformateurs de la France. A sa grande amy, A Paris*, chez Jean Milot, 1615 ou *Les Essais de Mathurine*, s. l. s. d.

³⁵ Les mœurs bourgeoises du XIX^e et du XX^e siècles nous l'ont fait oublier en naturalisant des substitutions peu naturelles, grâce auxquelles une femme peut porter le nom et le prénom de son mari précédés de « madame ».

³⁶ Voir, dans ce même numéro de *RHR*, l'article de Marie-Laentine Caëtano et le *fac simile* des pages de titres de Gabrielle de Coignard qu'elle donne.

Le nom d'auteur apparaît progressivement dans les livres entre fin XV^e et fin XVI^e siècle, construisant un nouveau statut d'auteur, de plus en plus identifié à ce nom imprimé du créateur. Ce nouveau statut s'est créé par progressive dissociation sémantique entre *auctor* ou *auctores* (à savoir les « autorités », « *auctores classici* » comme dit Robert Estienne dans son dictionnaire³⁷) et « auteurs », « autrices »³⁸. Va donc émerger en langue vernaculaire une nouvelle catégorie sous ce mot puisqu'il n'est plus la seule traduction du latin *auctores*, renvoyant aux autorités classiques, mais forge un nouveau concept : les créateurs en langue vernaculaire³⁹. Le nom au titre de l'œuvre et dans les paratextes va contribuer à cette dissociation sémantique, et va fournir des féminins en français, attestés par Cotgrave en 1611⁴⁰.

Divers usages du nom sur le livre coexistent au XVI^e siècle et affectent également les hommes et les femmes :

- **P'absence de nom** ; le texte est complètement anonyme et le cas est encore fréquent comme pour *Le Paradoxe contre les lettres*, (Jean de Tournes, 1545) ou pour *Le Moyen de Parvenir* ; parfois l'auteur est connu mais non mentionné : c'est le cas des premières éditions de Christine de Pizan comme on l'a vu, de la première édition du *Miroir de l'âme pécheresse* de M. de Navarre chez Simon Du Bois en 1531 qui ne recourt qu'à une formule énigmatique sur la page de titre « la Marguerite tresnoble et tresprecieuse s'est préposée à ceulx qui de bon cœur la cherchaient »⁴¹.

- **le pseudonyme**, parfois anagrammatique : Alcofribas Nasier / Bredin le Cocu / LBDD / Jean d'Abondance.

- **le semi-pseudonyme** : Helisenne de Crenne pour Marguerite Briet, épouse du sieur de Crenne.

- **la devise** : « souffrir se ouffrir », « souffrir non souffrir », « Non si non la » pour Maurice Scève, « devoir de voir » pour Claude de Taillemont. La devise est parfois anagrammatique : « bonté n'y croist » pour Benoit Du Troncy ou faite d'un jeu sur les signifiants : « d'un vray zele » pour Jean de Vauzelles ... Il y a une certaine rareté des devises connues pour les femmes : Georgette de Montenay adopte « gage d'or tot ne te meine » et, dans le cadre des manuscrits, on a l'exemple d'Anne de Graville qui laisse paraître deux devises dans deux manuscrits de son roman en vers *Palamon et Arcita* : le manuscrit de Chantilly porte son anagramme exacte : « Jen garde un leal » et le manuscrit de l'Arsenal porte une autre devise : « va n'en dit mot »⁴², on retrouve cette pratique chez Gabrielle de Bourbon, avec la devise « Espoir en Dieu » sur un de ses manuscrits⁴³.

³⁷ Les premières définitions à l'entrée « Author » du *Dictionarium Latinogallicum* (1552) sont éclairantes, la deuxième étant une subdivision de la première, qui a besoin d'un complément du nom pour faire sens :

« Author, authoris. *Qui premier fait et invente quelque chose.*

¶ Author alicuius operis. Cic. *Authetur, qui a fait et composé quelque oeuvre.* »

³⁸ Voir le bel exemple répertorié sur le site de la SIEFAR à la rubrique « la guerre des mots » : « J'ay recouvert quelques petites œuvres poétiques [...] par le moyen de mes amis et de la mesme damoiselle **autrice** du précédent discours ». Marie de Romieu, « L'Imprimeur au lecteur », *Oeuvres poétiques*, 1581.

³⁹ Voir F. Cornilliat, *Sujet caduc, noble sujet*, Genève, Droz, 2009, p. 191 n et Cynthia Brown, *Poets, Patrons and Printers*, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁰ Dans le *Dictionarie of French and English Tongues*, Cotgrave (1611), on a deux entrées :

Authetur : an anthor, actor, causer, founder, original inventor, also an anthor or writer of bookees.

et :

Authrice : an Autrix, Anthoress or Actress.

⁴¹ Page de titre très différente de celle du *Miroir* en 1533 chez Augereau, avec tous les titres de l'auteur déclinés, voir plus bas en annexe.

⁴² Voir l'édition Yves Le Hir de *Le beau romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilie*, PUG- PUF, 1965, p. 37. Quand G. Tory cite un rondeau d'Anne de Graville dans *Champ Fleury* en 1529 pour illustrer la langue française, il introduit ainsi le nom : « j'alléguerai ici en passant ung rondeau qu'une femme d'excellence en vertus, ma Dame Dentragues, a faict et composé se dict on », Feuill. IIII, *fac simile*, Slatkine reprints, Genève, 1973, troublante citation qui à la fois autorise singulièrement une femme et fait vaciller son autorité.

⁴³ Voir Gabrielle de Bourbon, *Oeuvres spirituelles (1510-1516)*, éd. É. Berriot-Salvadore, Champion, p. 54 : présence d'une miniature représentant l'auteur à sa table de travail, avec ses armes et son monogramme entrelacé avec celui de son mari : L et G au v^o du premier feuillet de son manuscrit du « petit traicté sur les douleurs de la Passion de doulx Jesus » ; sur la miniature apparaît la devise « Espoir en Dieu » qui est la sienne.

- **les initiales** : M. S. pour Maurice Scève, I.D.B. A. pour Joachim Du Bellay, M. D. R. pour Marie de Romieu en tête de sa traduction d'A. Piccolomini, *Instructions pour les jeunes dames*, M. D. C. pour Marie de Costeblanche à la fin de l'épître à « tresillustre et tresvertueuse dame Madame Marguerite de Saluces, Mareschalles de Termes, » en tête de sa traduction des *Trois dialogues de M. Pierre Messie, touchant la nature du soleil, de la terre, et de toutes les choses qui se font et apparoissent en l'air* (F. Morel, 1567).

- **le nom propre** correspondant à l'état civil : François Villon dès ses premières éditions (posthumes) ; Clément Marot dès 1532 ou François Rabelais à partir du *Tiers Livre* en 1546. Le nom pour les hommes est très majoritairement fait du prénom et du nom, et il est rarement pourvu d'un titre (on trouve « maistre » pour Charles Fontaine ou Lemaire de Belges ou la formule « Pierre de Ronsard, Gentilhomme vendômois » en 1563 dans un contexte très précis, ou bien « Michel, Sieur de Montaigne », mais ces cas sont plutôt rares).

- **le nom travesti** (à différencier du pseudonyme ? la catégorie est sans doute à construire pour qualifier un nom cachant un auteur de sexe différent, plus ou moins dissimulé : le nom « Isabelle Sforce » pour Ortensio Lando, « Dame Marie de Clèves » pour Jean de Luxembourg, « la Roïne Marie [Stuart] » pour Baïf⁴⁴ et « Madame Jeanne Flore » dissimulant peut-être un ou plusieurs auteurs, collaborant à cette compilation de contes que sont *Les Contes amoureux*.

Si un homme peut se dissimuler sous un nom de femme, en endossant le rôle d'un secrétaire ou en usurpant une identité, l'inverse n'est pas avéré pour une femme au XVI^e siècle ; selon Susan Broomhall, la chose est claire : « No woman writer in the sixteenth-century has yet been shown to have hidden her gender under a male pseudonym »⁴⁵. Elle insiste sur le fait que même en cas d'anonymat, le genre féminin est souvent exhibé. Ce dernier cas de travestissement de nom serait donc le seul cas de différenciation dans les pratiques diverses du nom d'auteur, à l'exception des titres entourant le nom, point sur lequel on va revenir.

Où se situe la place du nom propre ou de ses substituts ?

- **au titre** : la chose est de plus en plus fréquente à partir de 1520 pour les ouvrages en vernaculaire ; voir les quatre pages de titres en annexes⁴⁶.

- **dans les liminaires** à défaut du titre : en 1544, Scève signe *Délie* après le huitain liminaire grâce à sa devise « souffrir non souffrir » et en 1562, *Microcosme* à la fin des deux sonnets « Au lecteur » initial et final, par sa devise « non si non la ». Anne de Marquets n'inscrit son nom ni sur la page de titre des *Sonnets, Prières et devises*, ni sur celle de sa traduction de Flaminus, *Les Divines poésies de Marc Antoine Flaminus*, mais son nom est inscrit dans les épîtres liminaires qu'elle signe « S. ANNE DE-MARQUETS⁴⁷ » et qui ne laissent pas de doute quant à son statut d'auteur et/ou de traductrice.

- **au colophon**, à la fin du livre pour les œuvres du début du siècle ; en 1504 et encore dans la réédition de 1535 de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, son nom n'apparaît pas sur la page de titre mais dans le seul colophon. C'est ce qui se passe, mais par redoublement avec la page de titre, pour Helisenne de Crenne dans le colophon des *Eneydes* en 1541. Le colophon tend à disparaître au cours du siècle laissant place au seul achevé d'imprimer (sans référence à l'auteur), comme dans le cas des *Œuvres* de Louise Labé et le nom d'auteur n'apparaît alors plus en fin de livre.

- **dans le privilège**, pièce administrative dont on trouve trace, en général sous forme d'extrait, dans le livre. Quand le privilège est obtenu par l'auteur, son nom figure bien sûr dans le privilège

⁴⁴ Il s'agit de la « Complainte de la Roïne Marie. A seigneur Simon Nicolas » parue dans les *Œuvres en Rime* de Baïf en 1573.

⁴⁵ *Women and the Book Trade...*, op. cit., p. 83.

⁴⁶ Voir *La Page de Titre à La Renaissance*, ouvrage édité par J-F Gilmont et A. Vanautgaerden, Brepols/ Musée de la Maison d'Érasme, 2008, évoquant des « politiques de mise en titre », p. 10.

⁴⁷ Ou « S. ANNE DE MARQUETZ ».

et quand le privilège est obtenu par l'imprimeur ou le libraire, sauf exception, le nom de l'auteur est rappelé. Le nom d'auteur me paraît recevoir à cette place une consistance encore renforcée, institutionnalisée car officiellement reconnu dans la société par le biais de la chancellerie royale ou des parlements, de la prévôté, voire de l'université⁴⁸. Des hommes auteurs obtiennent des privilèges en leur nom au XVI^e siècle (plus de quarante pour un premier relevé non exhaustif)... et des femmes aussi. On pense souvent à la seule Louise Labé ; or j'ai recensé (recensement encore en cours) quatre femmes à recevoir des privilèges en leur nom entre 1547 et 1618. En mars 1547, le cas est un peu singulier : c'est Marguerite de Navarre qui demande au parlement de Bordeaux, par l'entremise de son secrétaire, « Simon Sylvius, dit de La Haye », un privilège personnel pour *Les Marguerites de la Marguerite des princesses*. Ce privilège pose de nombreuses questions : il est obtenu pour six ans du parlement de Bordeaux et vaut dans le ressort de ce parlement, et donc pas à Lyon, qui est du ressort du Parlement de Paris, où le livre sera pourtant imprimé par Jean de Tournes avec le privilège ; le contenu du recueil longuement détaillé dans le privilège ne correspond pas au contenu effectif du recueil paru chez J. de Tournes (la présence du *Miroir de l'Ame pécheresse* entre autres est passée sous silence) ; la date elle-même de l'obtention du privilège (« XXIX. jour de Mars, l'an mil cinq cent quarante six avant Pasques » = 29 mars 1547) est intrigante puisqu'elle coïncide avec l'avant-veille de la mort de François I^{er}, mort à laquelle tout le monde se préparait depuis plusieurs semaines. Il y a là de quoi s'interroger. Quant au fait que le secrétaire l'obtienne en son nom du fait de sa fonction, et non pas Marguerite directement, on peut peut-être l'expliquer par le fait qu'une Reine ne demande pas une autorisation à un Parlement sans déroger à son statut. La deuxième femme à obtenir un privilège, royal cette fois, en son nom est « notre chere et bien aymee Louïze Labbe lionnoize » en mars 1555, puis vient, en troisième lieu, Anne de Marquets pour sa traduction de Flaminus et pour ses propres poèmes, privilège obtenu en 1567, qui commence ainsi : « le Roy a permis et permet à Seur Anne de Marquetz, religieuse à Poissy, choisir tel libraire & imprimeur que bon luy semblera, pour faire imprimer les versions latines de M. Antoine Flaminus, ensemble toutes autres versions ou œuvres de son invention qu'elle a faicte ou pourra faire... »⁴⁹ ; vient enfin Marie de Gournay qui obtient pour *L'Ombre* le 24 novembre 1618 le premier de ses privilèges personnels ; elle en obtiendra quatre en tout (1618, 1626, 1633 et 1640)⁵⁰. Il y peut-être encore quelques découvertes à faire pour le XVI^e siècle ; en tout cas, les choses se confirment au XVII^e siècle, avec par exemple, Madame de Villegieu qui obtient un privilège en son nom pour la plupart des œuvres qu'elle signe⁵¹. La présence de ces noms de femmes dans des privilèges personnels affaiblit le soupçon d'illégitimité. Un petit détour par deux histoires fort différentes du nom d'auteur dans le privilège est nécessaire pour vérifier quand le nom fait foi.

Le texte des *Lettres de la religieuse portugaise* est paru chez Barbin à Paris en 1669 sous le titre *Lettres portugaises traduites en français* (cinq lettres en janvier 69, puis sept en août 69) ; il s'agit d'un texte longtemps resté sans auteur jusqu'au jour de 1960 où F. C. Green découvrit le privilège *in extenso* (enregistrement original⁵² et non le seul extrait reproduit dans l'édition de 1669) attribuant la paternité du texte à Guilleragues, pièce qui permit alors à Frédéric Deloffre (édition TLF, 1972) de refuser toutes les analyses qui tiennent Marianna Alcoforado pour l'auteur des lettres. Dans ce

⁴⁸ Voir, pour les diverses instances accordant les privilèges, Elizabeth Armstrong, *Before Copyright: The French Book-Privilege System, 1498- 1526*, New York-Cambridge University Press, 1990.

⁴⁹ Voir sur Gallica, l'édition de 1569 des *Divines poésies de Flaminus*, qui contient, outre sa traduction, plusieurs poèmes d'Anne de Marquets. Le privilège à elle accordé entre dans une politique de contre-offensive catholique dans le cadre des guerres de religion mais outre cet élément circonstanciel, il constitue une femme en auteur et en auteur-phare de la politique royale de 1567.

⁵⁰ On les retrouve cités dans les annexes de l'édition des *Œuvres complètes*, Evelyn Berriot, Claude Blum, Anna Lia Franchetti, Marie-Claire Thomine et Valérie Worth-Stylianou (éd.), sous la dir. de Jean-Claude Arnould, Paris, Champion, 2002, 2 vol.

⁵¹ Voir l'article d'Edwige Keller-Rahbé, « Pratiques et usages du privilège d'auteur chez Mme de Villegieu et quelques autres femmes de lettres du XVII^e siècle », à paraître en avril 2010, dans *Œuvres et critiques*, vol. XXV, 1, 2010.

⁵² Registre des privilèges, BnF, cote p ye 2189.

cas de figure qui fait loi (ou presque) aujourd'hui, le nom d'un auteur au privilège est perçu comme une preuve matérielle irréfutable.

Il en va tout autrement pour *Les Œuvres de Louise Labé Lyonnaise*, pourvues d'un privilège dès l'édition originale (et repris en 1556) dans lequel figure le nom de Louise Labé mais qui n'aurait pas valeur de preuve. Mireille Huchon y revient dans un article postérieur à son livre pour suggérer que le privilège, quoiqu'authentique, pourrait faire partie de la supercherie⁵³. Une pièce administrative destinée à être enregistrée ne nous semble pas propice à ce genre de jeu où il s'agit de mentir au roi dans un premier temps et de lui faire dire des faussetés dans un deuxième temps. Aucun privilège faux n'a encore été mis au jour par les historiens du livre spécialistes du XVI^e siècle. Elizabeth Armstrong relève une et une seule fantaisie sur trente années épluchées à la loupe : le privilège du *Cinquante-deuxième arrest d'amour* de Gilles d'Aurigny porte en 1528 la mention « cum privilegio amoris »⁵⁴. On verra paraître des parodies bien plus corsées au XVII^e siècle mais dans tous ces cas, il s'agit de jeu affiché et non d'écriture de faux.

On peut laisser à l'appréciation de chacun le traitement différencié du nom d'auteur dans le privilège dans les deux cas. Ce qui vaut pour Guilleragues ne saurait valoir pour Louise Labé.

Un cas spécifique : le nom de « Louïze Labé Lionnoize »

Pour en revenir au nom d'auteur, on a un cas spécifique avec Louise Labé ; ce nom n'est pas exactement son état civil, Louise Charly, mais un nom d'usage (un nom commercial, une « raison sociale ») qui est usité comme nom d'auteur : le nom « Labé » est celui de la boutique du père (c'était même plus exactement auparavant le nom du cordier précédent dont la veuve avait épousé Pierre Charly, le père de Louise) ; c'est sous ce nom de « Labé » que la famille Charly est connue à Lyon⁵⁵. Louise Labé ne prendra pas le nom de son mari, Ennemond Perrin, comme le montre un document officiel en 1551 qui mentionne « Loyse Charly, dite Labbé, sa femme » (Lazard, p. 71), c'est ce que l'on retrouve encore dans son testament le 28 avril 1565 : « dame Loyse Charlin, dite Labé, veuve de feu Sire Ennemond Perrin ».

Ce qui est singulier dans le volume des *Œuvres* est l'exhibition et la prolifération des formes du nom. Le nom revient quatre fois dans le volume sous la plume auctorale (titre, signature de l'épître dédicatoire, début du « Debat de Folie et d'Amour », « fin des Œuvres ») sans aucune présence de l'initiale « D. » ou de la mention « Dame » ; il apparaît une fois dans le privilège (document administratif) et vingt-et-une fois dans les *Escriz de divers Poëtes* (quatorze fois intégralement, quatre fois avec les initiales D.L.L., trois fois sous forme d'anagrammes (« Belle à soy » ; « à soy belle » et « la **loy se laberynthe** ») ; donc, au total, le nom complet (sans compter le seul prénom Louïze, quatorze fois présent) est imprimé vingt-six fois dans un petit volume de 173 p. (éd. de 1555, in-8°) sous les formes suivantes :

Louïze Labe Lionnoize
Louïze Labé
D. Louïze Labe Lionnoize
D. Louïze Labé
Dame Louïze Labé
D. L. L.
« Belle à soy » et « à soy belle »
« la loy se laberynthe »

L'insistance est forte et elle construit l'auteur, « *in print* », comme dit Cynthia Brown. Christine de Pizan qui multiplie les occurrences de son nom dans ses œuvres le fait moins ; et même Marot qui exhibe son nom pour construire sa *persona* d'auteur n'y recourt que moitié moins dans

⁵³ RHLF, 2008, n° 1, pp. 3-20, note de la p. 16.

⁵⁴ *Before Copyright*, op. cit., p. 206.

⁵⁵ Voir Georges Tricou « Louise Labé et sa famille », *Humanisme et Renaissance*, V, 1944, pp. 60-104.

L'Adolescence clémentine (13 fois le nom et 3 fois le prénom). L'identité lyonnaise elle-même, sept fois dite, est insistante, faisant peut-être signe (signe de défi) vers la Pléiade, qui se veut très loin de l'influence lyonnaise, tournant le dos à Lyon, à Scève et n'incluant pas de femmes dans ses listes d'excellence.

Quant au nom « Louise Labé » employé sans aucune formule de courtoisie, est-ce chose fréquente à l'époque ? Pour les hommes, l'habitude est prise de désigner un auteur par son prénom et son nom, on l'a vu : « François Villon », « Clément Marot », « Jehan Marot », très rarement complétés par un titre : « maistre Jehan Lemaire de Belges », « Maistre Charles Fontaine Parisien »... Mais pour les femmes ? Le dépouillement de dizaine de pages de titre dont le nom d'auteur est féminin ne donne pas un seul exemple entre « Dame Christine » et « la demoiselle de Gournay » de prénom et nom employés seuls⁵⁶. Louise Labé serait la première femme dans l'histoire du livre en France à recevoir sèchement prénom et nom, comme un homme ; le fait ne semble pas avoir été relevé jusque-là. Notons que dans son testament en avril 1565, elle est dûment nommée « dame Loyse Charlin, dite Labé, veuve de feu sire Ennemond Perrin ». Il semble qu'il y ait eu un choix dans ce sens en 1555 chez Jean de Tournes, au moment de la confection de la page de titre, puisqu'il a déjà publié trois œuvres de femmes : Marguerite de Navarre, Pernette Du Guillet et Isabelle Sforce, et dans ces trois cas, avec les mentions de politesse de rigueur. Si on examine parallèlement les pages de titre de Pernette du Guillet et celle de Louise Labé⁵⁷, comment expliquer l'évolution de la nomination chez le même imprimeur, dans le même milieu, avec les mêmes hommes donnant des textes d'escorte (Scève, Vauzelles) ? Comment expliquer l'écart entre les *Rymes de gentile, et vertueuse dame D. Pernette Du Guillet Lyonoise*, par Jean de Tournes, Lyon, 1545 (même titre en 1552) et les *Euvres de Louiŕe Labé Lionnoise*, par Jan de Tournes, Lion, M. D. LV. (même titre en 56) ?

Dans le cas de P. Du Guillet, l'autorisation se fait par l'état social (« gentile », « dame ») et l'*ethos* (« vertueuse »). Ce statut est soutenu par le discours d'Antoine Du Moulin « aux dames lyonnaises », placé au début des *Rymes*, qui évoque à nouveau dès les premières phrases l'*ethos* de la femme : « celle vertueuse, gentile et toute spirituelle Dame D. Pernette Du Guillet » et son statut d'épouse, via la mention de son « dolent mari »⁵⁸, à l'origine de la publication. Elle est autorisée par son état civil (aristocrate et épouse), par sa disposition morale, par le discours d'éloge d'Antoine Du Moulin au seuil des *Rymes* et par les épitaphes élogieuses de Scève et de Jean de Vauzelles placées à la fin des *Rymes*.

Dans le cas de Louise Labé, il y a suppression de toute mention de politesse, c'est-à-dire de toute autorisation par l'état social et l'*ethos*. Ce nom présenté de manière masculine (prénom + nom), ce choix de supprimer la mention « Dame » ou « Madame » ne semble premièrement pas concorder avec l'hypothèse d'hommes voulant se faire passer pour une femme ; ils auraient, au contraire me semble-t-il, adopté les us et coutumes propres à accréditer la « supercherie », comme on l'a fait avec insistance pour « Madame Jeanne Flore ». Quant à voir une marque d'infamie dans le dépouillement du nom, la mention « Dame » ou « D. » existe à plusieurs reprises dans les *Escriŕ de divers Poètes* et la deuxième édition en 1556 chez J. de Tournes porte, sur la page de titre, la mention « revue et corrigée par ladite Dame », ce qui empêche cette interprétation.

Je vois tout au contraire dans cette revendication d'un nom sans titre une intention d'universalisme, en accord avec les propos de l'épître dédicatoire : une femme est un être humain avec les mêmes prérogatives qu'un homme ; elle n'a pas besoin de s'avancer drapée dans un *ethos* de femme, c'est-à-dire attestant une infériorité que l'abondance des titres ou des vertus va gommer. Louise Labé est-elle la seule à afficher son nom de cette manière ?

⁵⁶ On trouve en Italie, le « s. », abréviation pour « signora », ainsi : *Stanŕe bellissime della s. Veronica da Gambarà, con un capitolo in laude delle gotte a messer Benedetto Bontempi nouamente stampati*. Genoa, per Anthonio Bellono, 1537.

⁵⁷ Voir en annexe.

⁵⁸ *Rymes*, éd. É. Rajchenbach, Genève, Droz, 2006, p. 109.

C'est aussi ce qui apparaît avec le laconique « De Crenne » utilisé à quatre reprises par « dame Helisenne » ; le nom d'auteur est en effet « Dame Helisenne » ou « Ma Dame Helisenne » dans toutes les éditions de ses textes à partir de 1538 mais apparaît concurremment, à partir de 1539 dans *Les Epistres*, en 1540 dans *Le Songe*, en 1541 dans *Les Eneydes* et en 1543 dans *Les Œuvres de Ma Dame Helisenne*, une deuxième signature, indépendante de la première, qu'on trouve, séparée par un blanc, au bas de la page de titre (*Œuvres*)⁵⁹, voire au bas du colophon (*Eneydes*) : le singulier « De Crenne » écrit en minuscules mais en très gros caractères. Encore plus crâne que le « Louise Labé Lyonnaise » ? C'est ce que semble confirmer au début du XVII^e siècle le texte de Marie de Gournay *Égalité des hommes et des femmes* publié en 1622 sans nom d'auteur sur la page de titre ; le nom de l'auteur n'apparaît qu'à la fin de l'épître dédicatoire « A la reyne », signée sèchement : DE GOURNAY, en contradiction avec les deux autres manières d'inscrire son nom choisie par Marie : dès 1594, « par sa fille d'alliance »⁶⁰, et plus tard, jusqu'en 1643, « la damoiselle de Gournay ». Là encore, c'est dans un contexte de revendication d'égalité qu'une femme se nomme sans fioritures féminines. Le nom est utilisé par Crenne, Labé et Gournay comme arme de l'universalisme.

Dans les manuscrits, il est peut-être plus facile pour une femme de revendiquer son nom sans entourage éthique car le caractère public en est moins prononcé. On a ainsi l'exemple de Catherine d'Amboise qui signe à plusieurs reprises « Katherine d'Amboise », tantôt dans le texte même des poèmes [première épître », vv. 195-198, « Epistre à la Mere de Dieu » (v. 170-174)]⁶¹, tantôt à la fin de certains poèmes : après le Chant royal apparaît la mention : « fin par moy K. d'Amboise », mention qu'on retrouve à l'identique à la fin du manuscrit ; on trouve donc quatre signatures par le nom (prénom ou initiale du prénom + nom patronymique) pour 670 vers, sans aucune mention de titre, pas même un « dame » ou « madame ». Le manuscrit, sans doute destiné à garder une forme de confidentialité dans ce cas précis, permet une nomination simple.

Il faut aussi évoquer le cas des noms latins comme celui de Valeria Proba Falconia, poétesse latine tardive dont les *Centons* sont imprimés très fréquemment en France : on recense douze éditions latines entre 1490 et 1553 et deux traductions en français dans les années 1550 : *Opuscule sur le mystère de notre foi colligé des carmes de Virgile, réduits en ordre par Proba Falconia*, traduits en français par Richard Le Blanc, Paris, R. Masselin, 1553 et *Amas chrestien, ou extrait de la poésie de Virgile accommodez au viel et nouveau testament reduitz en deux livres par Proba Faucaunie, femme d'Adelphus romain mis en vers français par le Nomophie Marchois*, Paris, Jean d'Ogerolles, 1557. Le nom apparaît en français sous les formes Proba Falconia ou Proba Fauconie, traduites et adaptées du triple nom latin qui se passe de formule de politesse.

On terminera cet examen du nom par le couplage du nom propre avec un genre encore rare avant 1555, celui des « œuvres » : « *Les Œuvres de Louise Labé Lyonnaise* », « *Les Œuvres de Dame Helisenne* »⁶². Autant le mot *opera* en latin est fréquent pour qualifier certaines publications (*opera omnia*, *opera selecta*...), et en général ce terme qualifie le grand auteur (« auctor » : père de l'Eglise, autorité scientifique, philosophe...), autant le mot français est rare en 1555, *a fortiori* pour qualifier une publication de femme.

⁵⁹ Voir en annexe.

⁶⁰ En référence à Montaigne dans *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne*.

⁶¹ Dans les deux cas, le nom est intégralement écrit : « où souvent oraison / Te présente Katherine d'Amboise » (*Les Dévotes Espistres*, éd. Y. Giraud, p. 20) ; « Et la raison preveue / De Katherine d'Amboise au vroy cogneue / D'ung franc vouloir en toute humilité / T'a bien voulu escrire ce traicté » (*ibid.* p. 42).

⁶² Il deviendra très fréquent à la fin du siècle avec *Les Œuvres de Mesdames Des Roches, de Poitiers, mère et fille*, Paris, A. L'Angelier, 1579 ; *Les secondes œuvres de mesdames Des Roches, de Poitiers, mère et fille*, A Poitiers, pour N. Courtoys, 1585 ; *Les premières œuvres poétiques de Ma Damoiselle Marie de Romieu, Vivaroise, contenant un brief discours que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme, non moins recreatif que plein de beaux exemples...*, Paris, L. Breyer, 1581, les *Œuvres chrestiennes de feu dame Gabrielle de Coignard*, par P. Jagourt et B. Carle, A Tolose, 1594, etc.

L'originalité de la mention « Œuvres » dès le titre du volume labéen a déjà été remarquée⁶³; avant 1555, seule une poignée d'auteurs (neuf sous réserve d'inventaire plus poussé) ont bénéficié d'éditions de leurs textes sous le nom d'« Œuvre(s) » en vernaculaire. Ils sont en général morts au moment de la publication (François Villon, Jehan Marot, Bonaventure Des Périers, Gilles d'Aurigny...)⁶⁴ et de très rares auteurs vivants comme Clément Marot, Hélienne de Crenne, Peletier du Mans, Mellin de Saint-Gelais et Maclou de La Haye, y ont recouru, de leur fait ou de celui de leur éditeur. C'est dire que le mot « Œuvres » tend jusque-là plutôt à signifier « recueil posthume des textes d'un auteur ». Grâce à Marot, l'appliquant à Villon, à son père et à lui-même, le mot va progressivement prendre son sens moderne (sans lien avec la mort), ce qui se confirme entre 1547 et 1560⁶⁵, et magistralement avec les *Œuvres* de Ronsard en 1560, au moment où ce dernier va recourir à ce terme pour nommer son travail de correction et d'agencement de l'ensemble de ses textes publiés jusque-là. C'est donc une rareté au moment où il est employé en 1555 dans le titre de Louise Labé, immédiatement promue grâce à cela au rang des Villon, Lemaire de Belges, Jehan et Clément Marot, c'est-à-dire au rang des plus grands poètes, à un moment où Ronsard n'a pas encore osé le faire pour lui-même. Cette opération spectaculaire de promotion s'est engagée dès la lettre de demande du privilège puisque le privilège contient cette mention « ... licence et permission d'imprimer sesdites Euvres cy dessus mentionnées ». Il y a là une forte revendication d'auctorialité, qu'on sait encouragée chez Louise Labé.

La couronne des *Escriz de divers poètes à la louenge de Louiŕe Labé Lionnoize* vaut comme une autorisation masculine à publier et si cette autorisation reste strictement littéraire, elle est une manifestation de l'émancipation du statut de femme grâce au statut d'auteur, dans ce seul statut d'auteur. Ce n'est pourtant pas la dernière hypothèse de François Rigolot dans « Paratextual Strategy and Sexual Politics : Louise Labé's Œuvres lyonnaises ». Partant du constat de la prolifération du nom, « *The author's name began to appear paratextually on title pages, in incipit and explicit formulas or in the form of special emblems and signatures* », il enchaîne sur une étrange hypothèse pour les noms féminins et spécialement celui de Louise Labé : « *consider the theoretical question of the sexual difference in the elaboration of group identity as a key to authorship [...] paratextual signs point to considering female authorship as a male invention, which came about because an élite, trained in the classics, needed it for their own gratification [...] to consolidate male homosocial bonding and political entitlements* »⁶⁶. Louise Labé, un pur effet de la volonté d'un groupe masculin, se construisant, lui, à travers cet effet ? Cela semble une version affaiblie de la notion de « Renaissance au féminin » pourtant construite sous la plume de F. Rigolot.

La prolifération du nom propre, le recours au seul nom d'état civil sans marque de distinction féminine, la mention « œuvres », sont autant de signes émis en direction du public, d'un vrai

⁶³ C'est le cas pour Daniel Martin, dans *Signe(s) d'amante. L'agencement des Œuvres de Louiŕe Labé Lionnoize*, Paris, Champion, 1999, p. 23-24.

⁶⁴ *Les oeuvres de François Villon, de Paris, revenues et remises en leur entier*, par Clément Marot, Paris, G. Du Pré, [1533] ; *Le recueil des Œuvres de Jehan Marot*, Lyon, 1534 ; *Le recueil des Œuvres de Bonaventure des Périers*, Lyon, Jean de Tournes, 1544 ; *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye par maistre Jean Le Maire de Belges, avec la couronne Margaritique et plusieurs autres oeuvres de luy, non jamais encore imprimées*, le tout revu et fidelement restitué par M. Antoine du Moulin, Lyon, Jean de Tournes, 1549 ; Gilles d'Aurigny, *Le tuteur d'Amour, auquel est comprise la fortune de l'Innocent en amours, par Giles d'Aurigny dit le Pamphile, revu, corrigé & augmenté de plusieurs de ses oeuvres trouvées après sa mort. Ensemble, quelques Epitaphes sur son trespas*, A Paris, par Estienne Groulleau, 1553.

⁶⁵ *Les Oeuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans*, M. de Vascosan et G. Corrozet, 1547 ; Mellin de Saint-Gelais, *Oeuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux auteurs grecs et latins*, Lyon, P. de Tours, 1547 ; *Les Œuvres de Maclou de La Haye, ... à sçavoir : chant de paix, chant d'amour, cinq blasons des cinq contentemens en amour, sonetz d'amour, vingt voeux des vingt beaultez de s'amye, épigrammes et stanses...* Paris, E. Groulleau, 1553 ; les *Oeuvres poétiques de Louis Des Masures Tournisien*, Lyon, J. de Tournes, 1557.

⁶⁶ in *Book and Text in France. Poetry on page*. Edited by Adrian Armstrong and Malcolm Quainton, Ashgate, 2007, pp. 163-175 ; ici pp. 174-175.

projet lyonnais⁶⁷, qui n'est sans doute pas le projet de la seule Louise Labé ; ces signes nous disent : « ceci qui s'avance sous le nom de Louise Labé Lyonnaise est un grand texte, une grande œuvre », ce qui était une audace en 1555 pour un auteur encore inconnu et que finalement la tradition ne dément pas, vu l'exceptionnelle qualité du texte. Le fait que ce soit un projet lyonnais, collectif, est d'ailleurs ce qu'accrédite la présence des *Ecrits de divers poètes* dans le volume, véritable assise pour le nom *Louise Labé*, entériné comme faisant partie de la République des Lettres.

L'impact du nom d'auteur

Il est temps d'en venir aux textes, textes reçus dans la lumière, dans l'aura de ce nom d'auteur. C'est-à-dire à l'interférence entre le nom et le texte. C'est dire qu'on s'intéressera non pas à ce à quoi renvoie le nom (ce problème très épineux de la référence du nom propre⁶⁸) mais à ce qu'il projette sur l'œuvre. Que produit la présence du nom *Louise Labé* comme nom d'auteur et que produit précisément le genre féminin du nom ? Une donnée essentielle d'abord : le nom autorise à voir *Les Œuvres* tout entières comme une mise en pratique des revendications de l'épître dédicatoire : la possibilité devenue réalité d'une création féminine grâce à laquelle les femmes peuvent rivaliser avec les hommes. Dans le cas de Louise Labé, le nom a un impact que n'ont pas d'autres noms quand l'œuvre ne revendique pas un partage de compétence avec les hommes.

L'impact est aussi fort avec « Madame Jeanne Flore », dont le recueil qui n'est pas un programme féministe intellectuel mais au contraire un programme épicurien de jouissance immédiate propose bien un partage de prérogatives érotiques avec les hommes ; c'est peut-être un recueil d'intention masculine, ayant fonction de manipuler un lectorat féminin, comme de nombreuses lectures l'attestent aujourd'hui, « madame Jeanne Flore » est peut-être une fiction, mais le nom d'auteur féminin associé à la fiction-cadre des femmes devisantes place le lecteur devant une parole redoutablement efficace sur un lectorat féminin, celle du gynécée.

Mettre sur le même plan Louise Labé et Jeanne Flore peut sembler paradoxal sauf à considérer l'impact d'un nom d'auteur féminin, indépendant de la personne historique de l'auteur, dans des textes qui jouent sur les frontières des genres. La ligne de partage entre les hommes et les femmes serait l'accès à la création et la liberté de la jouissance ? Non, répondent les textes sous les deux noms d'auteurs et tant pis si l'une des réponses est un piège ! Mais comment l'autre pourrait-il l'être ?

Sans vouloir reprendre le débat d'attribution à propos du *Débat de Folie et d'amour*, simplement une remarque : il s'agit du texte de Louise Labé le plus contesté depuis le XVI^e siècle sur la foi d'une phrase de Pierre de Saint-Julien : « Le Discours de Dame Loyse l'Abbé qui sent trop mieux l'érudite gaillardise de l'esprit de Maurice Scève que d'une simple courtisane encores que souvent doublée » (*Gemelles ou Pareilles*, Lyon, 1584, p. 323). Bien malin qui comprend cette phrase et lui fait dire que Scève a écrit le *Débat*. Le *Débat* est un texte éminemment érudit, y compris dans le domaine juridique, le plus éloigné d'une culture féminine ; cela est troublant mais ne suffit pas à le désattribuer. Le sous-entendu de la condamnation est lié aux genres littéraires dits féminins : de la poésie amoureuse passe encore, mais de la prose oratoire et savante, là on touche à l'impensable. Or un fait plaide en faveur de Louise Labé Lyonnaise, ou plutôt contre la supercherie : c'est l'hésitation sur le nom de ce texte qualifié à deux endroits à tort de

⁶⁷ C'est l'hypothèse de François Rigolot dans son article « Le Phénomène Louise Labé : une invention lyonnaise ? » in *Women's Writing in the French Renaissance*, Cambridge French Colloquia, Cambridge, 1999, pp. 105-123.

⁶⁸ « Mais ce qui fait l'originalité des noms propres et ce qui les rend d'une grande utilité du point de vue pragmatique, c'est précisément qu'ils nous permettent, lorsque nous parlons, de référer à des objets sans que nous ayons à nous poser des problèmes et à nous entendre sur les caractéristiques descriptives qui doivent exactement constituer l'identité de l'objet ». John R. Searle, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 226.

« dialogue » : dans l'extrait du privilège et dans le sonnet de Maurice Scève qui s'intitule « en grâce du dialogue d'Amour et de Folie, Euvre de D. Louïze Labé, Lionnoize » alors que le texte publié s'intitule lui *Débat de Folie et d'Amour*. Cette « rature » indique que le texte a porté deux noms successivement et il est alors difficile d'accepter l'hypothèse de M. Huchon : si c'est Scève qui écrit le *Débat*, il peut corriger le nom de son sonnet quand il décide de corriger le nom de la pièce que ce sonnet loue ; c'est plutôt une rature d'auteur, tardive, qui s'est faite indépendamment de ses thuriféraires et de la pièce administrative, l'extrait du privilège rédigé cinq mois avant la parution, citant une supplique, elle-même d'une date encore plus ancienne, qui détaillait le contenu des œuvres.

Quant aux sonnets, ce sont eux plus encore que les élégies, qui portent la marque d'une patte singulière, d'un « autre genre » ; pas au sens de traces autobiographiques mais au sens poétique de manipulation de la topique et de la stylistique amoureuse pétrarquiste, stylistique masculine par définition. Parmi les vingt-quatre sonnets, les sonnets II, XIV et XXI surtout, porteurs d'ironie et de retournement de points de vue masculins reçoivent un sens tout différent selon que leur auteur est ou non une femme⁶⁹. À défaut d'analyser les trois (A. R. Jones a déjà parfaitement démontré, à propos du sonnet XXI l'irréversibilité du blason anatomique), je choisis le sonnet XIV, très commenté et encore riche de sens :

Tant que mes yeux pourront larmes épandre
A l'heur passé avec toi regretter :
Et qu'aux sanglots et soupirs résister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre :

Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignard Luth, pour tes grâces chanter :
Tant que l'esprit se voudra contenter
De ne vouloir rien fors que toi comprendre :

Je ne souhaite encore point mourir.
Mais quand mes yeux je sentirai tarir,
Ma voix cassée, et ma main impuissante,

Et mon esprit en ce mortel séjour
Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
Prierai la mort noircir mon plus clair jour.

L'énonciatrice y est féminine, de façon beaucoup plus marquée que dans la plupart des sonnets où une forme de neutralité grammaticale est conservée. Cette énonciation féminine ne veut rien dire en soi du genre de l'auteur⁷⁰, mais la collusion entre le nom féminin imprimé sur la page de titre et l'énonciation au féminin a lieu pour le lecteur, dans un effet de surenchère ; cette énonciatrice évoque le vieillissement de son corps, donc d'un corps de femme ; or, c'est un *topos* de la poésie amoureuse, d'habitude toujours saisi d'un point de vue masculin, celui de l'énonciateur-amant : « Quand vous serez bien vieille... ». Ici, les yeux, la voix et la main ne sont pas présentés comme parties anatomiques constitutives de la beauté, au contraire ils sont déssexualisés, transformés en moyens d'expression artistique, c'est-à-dire comme ce qui permet de « montrer signe d'amante ». La menace de la vieillesse n'a donc rien à voir avec une dégradation de l'apparence et avec une urgence à jouir, ce que signifie en général la mise en scène du corps féminin vieillissant dans un discours amoureux masculin, mais a à voir avec une incapacité

⁶⁹ Voir entre autres les analyses d'Ann Rosalind Jones, dont l'article « 1555, juillet ; un pétrarquisme d'un nouveau genre », cité plus haut, note 28 et le livre de François Rigolot, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin*, Champion, 1997.

⁷⁰ Marot recourt à un énonciateur masculin ou féminin dans *L'Adolescence clémentine* selon les besoins de la cause, Marguerite de Navarre recourt à un énonciateur masculin ou féminin dans les *Chansons spirituelles* selon les besoins de la cause.

éthique : l'incapacité à se disposer pour l'autre, à le louer et le vénérer en dehors de toute euphorie amoureuse puisque « l'heur passé avec toi » (v. 2) n'est plus qu'un regret ; dans ce contexte, l'amour n'a plus de réalité érotique mais il n'en reste pas moins l'origine d'une exigence éthique ; la disparition très nette de la deuxième personne dans le sizain montre cette imposition déontologique ; un stade de vieillesse est ici présenté comme inacceptable – sans rapport avec une date de péremption érotique – du seul point de vue des capacités lyriques et intellectuelles (pleurer, chanter, comprendre) tournées vers l'autre, et c'est ce qui entraîne le souhait de la mort. Le *topos* du corps vieillissant – non pas laid mais impuissant – est complètement retourné, réduisant à futilités les évaluations anatomiques esthétiques. Renouveler ainsi le *topos* du corps féminin vieillissant pour montrer une vieillesse qui n'est pas « genrée » justement et inventer une aussi étonnante postulation, si peu érotique, si éthique est très troublant et fait signe vers un auteur singulier. Comment voir dans ces souhaits hautains de disposition à l'autre et de mort stoïcienne un projet de dérision d'une vile courtisane ?

L'exhibition d'une forte *persona* d'auteur, pratique émergente dans les années 1530, est assumée dans *Les Œuvres* par un nom, « Louise Labé Lyonnaise », singulier dans sa présentation, qui incarne à la fois une idée : la capacité créatrice des femmes, et un style : la virtuosité stylistique, y compris ironique à l'intérieur d'un code contraignant et masculin. Écrire dans un code masculin, selon la procédure de l'imitation, telle est la loi que subit et dont se délivre dans un même mouvement le texte de Louise Labé. Ce nom de « Louise Labé » a été suscité et reçu par la communauté des poètes contemporains, ce qu'indique les *Divers Escriz* dans *Les Œuvres* car aucune femme ne peut prétendre au XVI^e siècle être reconnue sur la scène littéraire sans l'appui des hommes (seuls les textes politiques des femmes politiques ont d'emblée un statut), d'où ce projet collectif qui autorise l'auteur. Sous le projet collectif cependant, le nom propre code ici l'intentionnalité de l'œuvre et entre en résonance avec les pratiques littéraires affichées : demande personnelle de privilège, mention « revue et corrigée par ladite Dame » sur la deuxième édition. L'auteur s'approprie son texte dans sa matérialité et dans son existence légale. Pour que cela soit possible pour une femme, il fallait écrire depuis une place qui n'était pas une place attendue, préparée. C'est à ce point que surgit la surprise : une personne inattendue aux côtés du nom d'auteur.

Au XVI^e siècle, dans le champ des humanités un peu bousculé par certaines pratiques d'imprimerie et par la propagation des vernaculaires, le passage d'*opera* à « œuvres » et d'« *auctor* » à « auteur » ouvre des possibles sémantiques ; pour en citer deux : le caractère beaucoup moins solennel et patrimonial du mot « œuvres », dont s'emparent Hélisenne de Crenne et Louise Labé, les nouveaux sens du mot « auteur », qui peut être usité pour un auteur en vernaculaire (avec son pendant féminin « autrice »), et désigner plus précisément encore un auteur imprimé. Ces nouveautés sont immédiatement attestées pour et par les femmes : dès l'édition du *Miroir* de 1533 chez Augereau, la mention placée en tête du livre : « Ce Miroir a este diligemment recongneu, & restitué en son entier, sur l'original escript de la propre main de la Royne de Navarre [...] », fait émerger un auteur dans son nouveau sens, origine et garant de l'intégrité du texte et c'est la mention imprimée du nom qui assied ce nouveau sens. Le choix du mot *Œuvres* par Hélisenne de Crenne et Louise Labé dans leurs titres ne me paraît pas séparable des choix de signature singulière que sont les « De Crenne » et « Louise Labé Lyonnaise », signatures qui s'affranchissent des marqueurs sémantiques de féminité et affirment la possibilité d'un nouveau statut possible, celui de l'auteur, non marqué, dans un nouveau champ en train de naître : la littérature⁷¹.

Michèle Clément

⁷¹ Cet article a bénéficié de la relecture de Christine de Buzon ; le dialogue ouvert par ses remarques m'a permis d'améliorer le texte ; qu'elle en soit amicalement remerciée.

355916

EVVRES
DE
LOVIZE LABE
LIONNOIZE.

*

*Reuues & corrigees par ladite
Dame.*

A LION
PAR IAN DE TOVRNES.
M. D. LVI. .

Auec Priuilege du Roy.

